

## MARIA DE FÁTIMA MORETHY COUTO



Do moderno e do  
contemporâneo na arte brasileira

### RESUMO

Este artigo tem por objetivo discutir algumas das questões que marcaram o debate artístico brasileiro dos anos 1960/1970, momento em que, no campo internacional, questiona-se a validade dos paradigmas modernistas para a análise da produção contemporânea. Vivia-se então no Brasil sob forte repressão política, em função da ditadura militar, o que levou alguns intelectuais a defender que o artista de vanguarda deveria atuar um “guerrilheiro” no campo cultural. Por outro lado, jovens críticos buscavam compreender a especificidade da produção brasileira contemporânea, analisando sua relação com arte do passado mais recente.

### PALAVRAS-CHAVE

Arte moderna brasileira; Arte contemporânea;  
Crítica de arte; Arte brasileira de vanguarda.

## DO MODERNO E DO CONTEMPORÂNEO NA ARTE BRASILEIRA

Em artigo no qual discute os “desencontros entre moderno e contemporâneo na arte brasileira”, Rodrigo Naves reivindica a necessidade de “um olhar mais generoso e criterioso” sobre nossa arte moderna, olhar este que considere a “estranha complexidade da arte brasileira” a partir de seus “valores intrínsecos e de sua historicidade”, sem buscar em nossos artistas valores que antecipem ou endossem o sentido da arte europeia ou norte-americana.<sup>1</sup> Em sua opinião, no momento em que começava a se ter, no Brasil, “alguma coincidência entre qualidade artística e reconhecimento público” [final dos anos 1980], com a quase constituição de uma *esfera pública* para as artes visuais, “começaram a ganhar força no Brasil as críticas a que artistas e críticos contemporâneos vinham submetendo a produção moderna”. Com isso, passamos a “avaliar a arte moderna brasileira segundo o fluxo e refluxo das tendências dominantes (...) nos grandes centros culturais”, esquecendo-nos de nosso “descompasso estrutural em relação à realidade artística dos países desenvolvidos”.

Não se tratava, para Naves, de defender uma postura que privilegiasse o particular e proclamasse o valor de uma visão local, isolada das condições em que se dá a arte internacional, como foi o caso de muitos dos críticos ligados ao ideário do movimento modernista de 1922, comprometidos com a edificação de um imaginário nacional, mas de contestar a validade de uma história da arte universalista, regida por uma lógica própria, apartada das questões de seu tempo e de seu local de “aplicação”. Crítica semelhante também será elaborada por historiadores europeus e norte-americanos que lidam com a arte do presente e enfrentam os limites de toda e qualquer narrativa. Nesse sentido, cabe citar aqui Hans Belting, que, em seu livro *O fim da história da arte*, também reconhece as limitações do conceito ocidental de arte e rejeita o pretenso universalismo da história da arte. Segundo Belting, “a história da arte enquanto discurso foi originalmente inventada para uma cultura particular” – a cultura europeia – e coincide com a era dos museus. Ela está longe de ser uma “fábula neutra e geral (...). Ao contrário, ela foi desenvolvida dentro de uma tradição particular de pensamento, tendo como tarefa pensar a cultura como formadora de identidade”. O historiador alemão é enfático ao afirmar que a história da arte, “como um discurso dado, necessita de mudanças estruturais quando estendida a outras culturas, não podendo ser simplesmente exportada para outras partes do mundo”.<sup>2</sup>

<sup>1</sup>  
NAVES, 2002.

<sup>2</sup>  
BELTING, 2006.

Se a fala de Hans Belting pode ser usada para corroborar o pensamento de Naves, não devemos nos esquecer, contudo, de que o primeiro se coloca enquanto um europeu descrente dos usos e valores de uma disciplina inventada no velho continente, em um contexto específico, enquanto o segundo se apresenta como um crítico e historiador atuante em um país periférico e protesta contra nossa frequente submissão às matrizes de pensamento europeias e norte-americanas. Além disso, enquanto Belting enfatiza o quanto a crise do modernismo, deflagrada nos anos 1960, foi decisiva para a renovação ocorrida no campo da história da arte ocidental, pois abalou nossa confiança em uma narrativa que oferecia uma visão teleológica dos acontecimentos artísticos, Naves defende que uma história da arte brasileira que dialogue em primeiro lugar com questões relacionadas ao desenvolvimento da arte em nosso país não pode se furtar de analisar os vínculos existentes entre nossa arte moderna e contemporânea.

É dentro desse espírito que ele critica a sobrevalorização excessiva, ocorrida no Brasil, das obras de Hélio Oiticica e Lygia Clark em detrimento de vários de seus contemporâneos. A seu ver, foi criada “uma justificativa teórica para a superioridade das obras de Hélio e Lygia, apoiada no fato de que teriam antecipado um movimento necessário e irreversível da história da arte [universal] (...) que se caracterizaria por uma aproximação entre arte e vida, pela recusa aos suportes tradicionais e ao que seria uma relação contemplativa com as obras de arte”, questões estas de extrema relevância no contexto internacional contemporâneo, mas que transformam em critérios estéticos aquilo que antes era uma posição eminentemente política, de priorização da vida sobre a arte, e desconsideram o quanto as propostas destes artistas se originaram de uma tradição estritamente moderna, desenvolvida no país, e não correspondiam à posição de artistas europeus e norte-americanos que, na mesma época, empenhavam-se em superar os ideais modernistas.

Ele não questiona a importância dos artistas citados, nem tampouco o fato de que o trabalho de ambos tenha trazido novas questões para o ambiente artístico brasileiro dos anos 1960, algumas das quais de grande importância para a produção atual, mas rejeita uma interpretação finalista da história da arte, que analisa a história de “frente para trás” e imputa uma dimensão prospectiva ao trabalho artístico. Naves também contesta o que chama de uma “adesão afetada e irrestrita” às propostas de Clark e Oiticica, que “põe de lado toda e qualquer liberdade na análise de suas obras” e impede que se volte o olhar para questões igualmente importantes que eram discutidas na época por estes e outros artistas. Se, a princípio, a sacralização desses artistas poderia parecer positiva, pois avalancou o reconhecimento internacional de nossa produção ao despertar o interesse de críticos e historiadores estrangeiros, ela acabou por “enviesar a visão que se criava aqui de nossa própria arte”, levando-nos, segundo Naves, a submeter nossa produção mais recente a parâmetros estranhos à sua formação.

Em sua opinião, havia, na década de 1960, “vários artistas [brasileiros] de diferentes gerações e de variadas orientações artísticas produzindo obras que aos poucos constituíram um solo artístico cuja densidade e diversidade eram até então desconhecidas no país”, como Volpi, Iberê, Milton Dacosta, Sérgio Camargo, Barsotti, entre outros. Nesse sentido, Naves ressalta que aqueles que começaram a atuar no campo artístico nesse período podiam “ter como referência também alguns de seus colegas brasileiros mais velhos”, havendo portanto a possibilidade do estabelecimento de filiações e cruzamentos internos, processo que poderia passar despercebido aos olhos de pesquisadores unicamente interessados em estabelecer relações diretas entre a arte brasileira e a europeia ou norte-americana.

Também o campo da crítica de arte alcançou “densidade considerável” no período em questão, em razão da atuação de Mário Pedrosa e Ferreira Gullar, nos anos 1950, e de Frederico de Moraes, nos anos 1960. Naves relembra ainda que a geração de jovens críticos que começou a escrever nos anos 1970, da qual ele, Ronaldo Brito, Paulo Sérgio Duarte, Alberto Tassinari e Paulo Venâncio Filho faziam parte, via-se obrigada

*a, simultaneamente, tentar avaliar e compreender a produção contemporânea e [se] voltar também para as obras modernas [...] pois [entendia que] seria inútil tentar formular critérios para a avaliação das obras contemporâneas se não se estabelecesse um mínimo de organicidade dessa produção com a tradição moderna que, bem ou mal, tínhamos produzido.<sup>3</sup>*

É a esse esforço teórico de compreensão e sistematização de uma dinâmica específica da arte brasileira, o qual não deixou de se valer de formulações e conceitos produzidos no exterior, que Naves se refere ao criticar o descompromisso atual de críticos e historiadores com uma análise mais minuciosa de nossa realidade artística.

Podemos não concordar com toda a argumentação de Naves, mas forçoso é reconhecer que ele aborda questões de extrema relevância para qualquer profissional empenhado em refletir sobre a escrita da história da arte no Brasil ou em colaborar em sua construção. Em diferentes momentos de nossa história cultural recente, preocupamo-nos em estabelecer paralelos estreitos entre os acontecimentos artísticos nacionais e internacionais, a fim de afirmar nosso pertencimento à história da arte ocidental ou ainda de proclamar nossa identidade cultural. Se a exaltação nacionalista de nossa produção artística não mais faz sentido, como e a partir de quais parâmetros promover a integração entre uma história local e a história global? No campo das artes plásticas, como buscar pontos de contato com o que se passa[va] no cenário internacional sem desconsiderar nossa especificidade? Além disso, não teria

a crise do modernismo internacional e sua consequente ruptura com uma leitura essencialmente formal do trabalho artístico criadas condições favoráveis, também no Brasil, para releituras da arte do passado, para análises aprofundadas do papel de instituições basilares do modernismo, como o museu, e para a gradativa incorporação de experiências e técnicas antes consideradas menores e/ou periféricas no discurso oficial da história da arte?

Um dos momentos mais fecundos de nosso debate cultural ocorreu, como aponta Naves, nos anos 1970/1980, quando os críticos por ele citados lograram promover o alargamento da discussão a respeito da *situação* da arte contemporânea no Brasil,<sup>4</sup> atuando contra um cenário “por um lado libertário demais e, por outro, oficial ao extremo”.<sup>5</sup> Desejo aqui abordar, ainda que brevemente, alguns dos pontos tratados por esses autores em artigos escritos nos anos 1970 e 1980 para, em seguida, refletir sobre o momento presente. São de sua autoria textos nos quais se analisava a real possibilidade de circulação dos trabalhos mais atuais daquele período e se discutia a função do artista, do crítico, do público e do mercado no acanhado circuito de arte do país. Buscando “construir um ponto de vista diferente acerca da arte e sua inserção cultural e ideológica”, tais críticos visavam então desarticular a noção da “arte como espaço mítico”, “símbolo da mais elevada realização humana”, e desenvolver “uma estratégia crítica de reação ao poder de manipulação do mercado”.

Não se tratava mais de “propor a revolução via arte, ou de criar um novo repertório de formas de modo a promover rupturas”, mas de entender o “jogo do mercado local com suas especificidades” para “atuar politicamente através dos próprios veículos de mediação da arte”.<sup>6</sup> A questão agora, afirma Ronaldo Brito em 1975,

*não é simplesmente analisar o comportamento do mercado nos últimos anos e sim compreender suas leis, sua decisiva participação no conjunto do circuito e seus modos de pressão sobre a produção e o consumo do trabalho de arte. A questão não é diagnosticar um sintoma, mas conhecer uma realidade para poder intervir nela.*<sup>7</sup>

Dentro desse espírito, eles descartavam a possibilidade de situar-se à margem do mercado, afirmando que é “na discussão com o mercado que a produção contemporânea se estabelece”. A produção contemporânea, a seu ver, exigia “uma determinada posição frente à arte compreendida como uma instituição que toma lugar dentro do campo ideológico”. “Enquanto o circuito estiver submetido aos interesses imediatos do mercado, o trabalho ficará restrito aos limites do consumo”, sentenciava Paulo Venâncio Filho em texto no qual alertava que o mercado brasileiro mostrava-se incapaz de “manter qualquer vínculo mais efetivo com a produção atual”.<sup>8</sup> Devido à extrema fragilidade de nosso meio de arte e à ausência de uma tradição de

<sup>4</sup> “Por situação da arte entenda-se não apenas o momento produtivo dos artistas mas o modo vigente de consumo de seus trabalhos e suas significações sociais”, escreve Ronaldo Brito em 1975.

<sup>5</sup> A expressão foi utilizada por Tadeu Chiarelli (1999) em artigo instigante sobre a produção de Waltercio Caldas: *Para que Duchamp? Ou: sobre alguns trabalhos de Waltercio Caldas*.

<sup>6</sup> ZIELINSKY, 2006, p. 221–226. Artigo publicado originalmente na revista *Porto Arte*. Porto Alegre: UFRGS, n° 10, 1999.

<sup>7</sup> BRITO, 2006, p. 261–268. Artigo publicado originalmente no primeiro número da revista *Malasartes*. Rio de Janeiro, set.-nov. 1975.

<sup>8</sup> VENÂNCIO FILHO, 1980.

9  
VENÂNCIO FILHO, 1980.

10  
ZÍLIO, 2001. Artigo publicado originalmente na edição de 3 de setembro de 1976 do jornal *Opinião*.

11  
Faz-se referência aqui às manifestações de caráter coletivo, abertas à participação do espectador, promovidas na área externa do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro a partir do final dos anos 1960, como *Arte no Aterro* e *Apocalipópótese*. Frederico Moraes, por exemplo, organizaria, de janeiro a agosto de 1971, os *Dominhos da criação*, eventos nos quais o público lidava com os mais diversos materiais com o objetivo de exercitar livremente sua criatividade. Como pressupostos teóricos, a ideia de que “o museu deve[ria] preocupar-se em trazer ao grande público o próprio ato criador”, já que “em seu estado atual, a arte substituiu a coisa [objeto] pela atividade, [sendo] o artista o autor de uma estrutura inicial, [cujo] viver ou desabrochar depende do nível de participação do público. Segundo Frederico Moraes, participou das manifestações por ele propostas — *Um domingo de papel*, *O domingo por um fio*, *O tecido do domingo*, *Domingo terra-a-terra*, *O som do domingo* e *O corpo-a-corpo do domingo* — um público de 2 a 5 mil pessoas por evento.

12  
RESENDE; BRITO, 1980. Artigo publicado originalmente em *O Beijo*, nº 2, 1977.

13  
RESENDE; BRITO, 1980.

história da arte no país, o mercado, no Brasil, “se caracterizava apenas como instância intensificadora do processo de comercialização da arte”, facilmente construindo e veiculando “mitos aleatórios e estabelecendo ordenações esotéricas da produção” e “fazendo crer que não existem linguagens novas, velhas, defasadas, atuais. Ele diz: todas são atuais, todas são iguais, todas são arte”.<sup>9</sup>

Entendendo que “a estratégia malandra de aproveitar as brechas de uma instituição precária para introduzir os trabalhos, a sua inocente crença no poder transgressivo dos trabalhos isoladamente, significava de fato aceitar as regras do jogo”,<sup>10</sup> repudiavam enfaticamente o caráter pseudotransgressor do esquema *Arte nas ruas*,<sup>11</sup> com seus diferentes projetos de transformação do indivíduo e de inserção da arte na vida cotidiana, denominando-o de “sintoma histórico de tipo furioso”.<sup>12</sup> Declaravam também que a figuração nacionalista funcionava, na maioria das vezes, como “um perfeito cartão-postal turístico” e prejudicava uma reflexão mais aprofundada sobre o estatuto da arte na sociedade contemporânea. Enquanto se discute a questão Arte Brasileira, escrevem os autores do texto-manifesto *Mamãe Belas-Artes*, lançado em 1977,

*não se discute a questão da transformação das linguagens; enquanto não se discutir a questão da transformação das linguagens, não se discute a questão da transformação do meio de arte brasileiro. Desse modo, a questão Arte Brasileira vai surgir como álibi, como compromisso, para não se discutir o espaço da contemporaneidade.*<sup>13</sup>

Lembremos que a ideia da arte como “uma forma de emboscada” e do artista como um “guerrilheiro”, capaz de “tudo transformar em arte, mesmo o mais banal evento cotidiano”,<sup>14</sup> esteve bastante em voga no meio cultural do país durante o período da ditadura militar. A conversão do intelectual à militância estava na ordem do dia e a relação entre arte e sociedade ocupava lugar de destaque no debate teórico. Citemos, a título de exemplo, o engajamento de Ferreira Gullar, antigo mentor do movimento neoconcreto, em defesa da cultura popular e da participação do intelectual na luta pela libertação econômica e pela implantação da justiça social no país na década de 1960. Também Frederico Moraes afirmava sua crença no poder revolucionário e estratégico das manifestações artísticas dos países subdesenvolvidos, escrevendo, em 1970, que “a contestação da arte afluente deve ser, sobretudo, tarefa do terceiro mundo, da América Latina, de países como o nosso. (...) No caso brasileiro, o importante é fazer da miséria, do subdesenvolvimento, nossa principal riqueza”.<sup>15</sup>

Lembremos ainda que, em termos de mercado de arte, assistia-se então a uma intensa celebração das obras modernistas, a qual ocorria concomitantemente à publicação dos primeiros estudos de fôlego dedicados ao movimento paulista e a

seus principais representantes.<sup>16</sup> Como ressalta Naves no artigo citado, até os anos 1970 “os acadêmicos não apenas tinham valor de mercado, como também ocupavam uma posição pública prestigiosa, animada pelo ensino tradicional das belas-artes e pelo nacionalismo autoritário que vinha desde os anos do varguismo. No plano decididamente artístico, porém, eram os modernistas ligados ao ideário da Semana de 22 que ainda davam as cartas na mirrada participação que as artes plásticas tinham no meio cultural e artístico do país”.<sup>17</sup>

Interessados em construir uma “estratégia de intervenção cultural” capaz de refletir e atuar sobre o sistema de arte brasileiro, alguns destes críticos também se aventuraram no campo da história da arte, produzindo “leituras contemporâneas” que romperam com interpretações já consagradas. Em *O trauma do moderno*, publicado em 1983, Ronaldo Brito vai na contracorrente do espírito celebrativo então em voga, advertindo que “o maior perigo ao falar sobre a Semana [de Arte Moderna] será sempre o de transformá-la num fetiche, num monumento, em algo que faça parte de uma memória passiva. Em uma palavra, academizá-la”.<sup>18</sup>

Indo além, Brito coloca em xeque a modernidade do movimento modernista brasileiro, apontando que o caráter literário da ideologia da brasilidade, seu apego ao verbo, dentro da melhor tradição portuguesa, “impôs aos nossos artistas aquilo que a modernidade europeia desde Manet repudiava – o primado do tema, a sujeição da pintura ao assunto”. Tendo como imperativo dar um rosto, uma feição ao Brasil da época, seria impossível aos modernistas “descer às camadas mais profundas da visualidade, investigar suas articulações mais abstratas”. Ao que ele conclui: “Apesar de todo escândalo e toda a crise, as vanguardas faziam sentido na Europa. Nós, ao contrário, não fazíamos sentido: a nossa razão de ser era a Europa”.<sup>19</sup>

Em outro estudo publicado não muito tempo depois, dedicado ao movimento neoconcreto, Brito afirma que

*a arte moderna, em seus conceitos fundamentais, só veio de fato a ser compreendida e praticada [no Brasil] a partir da vanguarda construtiva. Foi na década de 50 que o meio da arte brasileira começou a lidar com os conceitos da arte moderna e as implicações deles advindas, seja crítica ou produtivamente. [...] Até [então], não havia uma arte moderna no Brasil: não se tinha compreendido ainda de todo as operações levadas a efeito pelo cubismo e a partir dele.*<sup>20</sup>

Neste livro, referência obrigatória em estudos sobre as vanguardas construtivas no Brasil, Brito ressalta a radicalidade do neoconcretismo em oposição ao “esquematismo reducionista” dos concretos. Vanguarda de tipo aristocrática, o neoconcretismo, a seu ver, beneficiava-se da ausência de pressões por parte do

<sup>14</sup> MORAIS, 1975, p. 34.

<sup>15</sup> Ibidem, p. 34.

<sup>16</sup> Datam dessa época, por exemplo, a primeira edição dos livros de Aracy Amaral *Artes plásticas na Semana de 22* e de Mário da Silva Brito, *História do modernismo brasileiro*.

<sup>17</sup> NAVES, 2002.

<sup>18</sup> BRITO, 1983.

<sup>19</sup> Ibidem. Brito remete ao exemplo de Tarsila para criticar nosso modernismo contido e tardio, marcado por “ambigüidades e inadequações”: “Tarsila usava os esquemas cubistas para ‘pintar o Brasil’, projetá-lo num espaço ideal até certo ponto tradicional. Há aí, inegavelmente, uma dose de ingenuidade”.

<sup>20</sup> Idem, 1999, p. 36. A primeira edição deste estudo foi realizada pela FUNARTE em 1985.

mercado, operando de um modo quase marginal em um circuito bastante atrasado. Todavia, sua prática questionadora das convenções artísticas, sua inteligência crítica diante dos modos vigentes de organização formal, sua abertura ao excesso e ao aleatório levaram a uma mudança do estatuto social da arte no Brasil.

O profundo experimentalismo dos artistas neoconcretos serviu, naquele momento, para “introduzir no circuito da arte brasileira o conceito de intervenção crítica”, algo que talvez não mais ocorresse nas manifestações de arte-na-rua dos anos 1970. Construindo um forte – e a meu ver exagerado – antagonismo entre concretos (dogmáticos e racionais) e neoconcretos (intuitivos e sensíveis), Brito aponta que o neoconcretismo

*representou a um só tempo o vértice da consciência construtiva no Brasil e sua explosão. Em seu interior [estavam] os elementos mais sofisticados imputados à tradição construtiva e também a crítica e a consciência implícita da impossibilidade de vigência desses elementos como projeto de vanguarda cultural brasileira”.<sup>21</sup>*

Talvez possamos, hoje, questionar o tom peremptório de várias dessas afirmações. No âmbito de nossa historiografia, estudos mais recentes buscam repensar o significado da arte moderna entre nós, compreendendo-a a partir de uma “acepção peculiar e local, pensada fora do âmbito das propostas vanguardistas européias”, e considerando-a “localmente moderna pela erosão que promoveu da disciplina acadêmica e pelo grau de deformação que incorporou ao seu léxico”<sup>22</sup>. Sobre o ativismo “libertário e transgressor” dos anos 1960 e as manifestações artísticas de caráter coletivo que então predominaram, discute-se agora sua importância enquanto espaço de experimentação ou mesmo de resistência em um ambiente político fortemente repressivo. Cristina Freire, por exemplo, defende a utilização de um conceito expandido de arte conceitual, que abarque não somente os trabalhos autorreferenciais realizados nos grandes centros culturais, como também o “ativismo de conteúdo utópico” dos países periféricos.<sup>23</sup> Ela salienta ainda que alguns museus brasileiros se tornaram o “epicentro da subversão das normas rígidas e de noções aceitas e naturalizadas”, funcionando, durante o regime militar, como território de liberdade, sem distinguir em seu interior espaço de criação e de exposição de obras. “O museu, nessa concepção, [deixou] de entrar em cena depois da obra, tornando-se concomitante a ela”.<sup>24</sup>

Esta diversidade de interpretações vem demonstrar o adensamento de nossa discussão historiográfica. Nesse campo, o cenário certamente não é mais o mesmo de 20 ou 30 anos atrás. Há atualmente vários cursos de pós-graduação voltados ao estudo da arte e da história da arte brasileira e internacional e o número de publicações na

<sup>21</sup> BRITO, 1999, p. 53.

<sup>22</sup> FABRIS, 1994, p. 72–83.

<sup>23</sup> FREIRE, 2006.

<sup>24</sup> Ibidem, p. 26–27.



área vem crescendo de forma significativa.<sup>25</sup> Destaco ainda, como fatores positivos para a desprovincianização de nosso meio, as recentes traduções para o português de textos seminais da historiografia internacional e a publicação de diferentes coletâneas de textos de época escritos no Brasil. Se podemos contestar, como o fez Naves, uma leitura contemporânea que se opõe à nossa produção moderna, em razão de critérios adotados de forma pouco fundamentada, não podemos mais afirmar, como o fez Paulo Venâncio Filho há mais de duas décadas, que, em razão da inexistência de uma história da arte no Brasil, não conseguíamos estabelecer nenhuma conexão histórica entre o contemporâneo, o moderno e o acadêmico: “seus significados não foram ordenados, articulados, hierarquizados numa sequência inteligível” por nosso meio de arte.<sup>26</sup>

A partir dos anos 1980, assistimos ainda a uma progressiva internacionalização de nossa produção. Cabe, porém, uma pergunta: teria esse processo resultado da consolidação de nosso meio arte ou levado à criação, no Brasil, de uma esfera artística pública? Sônia Salztein considera que não. A seu ver, “a despeito de toda a projeção pública de nossa arte, da emergência de um público de arte, e de uma relativa profissionalização do meio, permanecemos num estrato superficial de nossa vida institucional”, contentamo-nos com uma política de espetáculos responsável pela organização de megaeventos de arte que “vem tristemente tomando o lugar da ação minguada e irregular das instituições públicas”.<sup>27</sup>

Outra questão que se coloca no debate atual diz respeito à atuação dos críticos brasileiros no circuito globalizado das manifestações artísticas de hoje, frente a um meio cada vez mais empenhado em otimizar a circulação de obras e exposições. Teriam eles continuado a questionar as condutas artísticas e institucionais vigentes e logrado extrair do fenômeno de integração da arte brasileira ao meio internacional uma dimensão verdadeiramente reflexiva que auxiliasse na compreensão de seu lugar social? Em artigo no qual analisa a mediação da arte na cultura contemporânea, Mônica Zielinsky nos revela que a questão é mais ampla. Entendendo que a função do crítico é a de promover uma visão crítica da arte a partir do exame da produção artística e que, para tanto, ele deve ser “capaz de compreender em profundidade os efeitos de uma mediação da arte em contextos determinados e identificar o caráter de suas especificidades circunstanciais”, ela ressalta que,

*no mundo da democratização da cultura, o crítico [transformou-se em] um profissional que deve atender mais que nunca às exigências de um mercado insaciável: entre o conhecimento científico e crítico sobre a arte, ele é requisitado a atuar a serviço da sedução da clientela, em função de um marketing cultural. De crítico passa-se a curador, um trabalho que se confunde em diversos aspectos com o de animador cultural.*<sup>28</sup>

<sup>25</sup> Ressalte-se a atuação decisiva de alguns dos críticos citados no ambiente universitário brasileiro.

<sup>26</sup> VENÂNCIO FILHO, 1980.

<sup>27</sup> SALZTEIN, 2000, p. 118.

<sup>28</sup> ZIELINSKY, 2006, p. 223.

Termino este texto com uma observação de Sônia Salztein sobre o processo de consolidação do pensamento contemporâneo entre nós. Enfatizando “o comparecimento cada vez mais sistemático de artistas brasileiros ao cenário artístico internacional nas últimas décadas”, Salztein afirma que a arte brasileira vive um momento decisivo. Mas alerta:

*Sua integração ao contexto internacional impõe-se em ritmo muito mais acelerado do que a disponibilidade de nosso meio para assimilá-la e transformá-la em experiência coletiva, pública, institucional. Isto significa, entre outras coisas, que à desenvoltura internacional da arte brasileira não correspondem modificações substantivas em nosso meio cultural capazes de precipitar transformações institucionais em larga escala ou pelo menos uma maior circulação de idéias no campo da arte.<sup>29</sup>*

## REFERÊNCIAS

- BELTING, Hans. O fim da história da arte. *Uma revisão 10 anos depois*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- BRITO, Ronaldo. *Análise do circuito*. In: FERREIRA, Glória. In: FERREIRA, Glória (Org.). *Crítica de arte no Brasil: Temáticas contemporâneas*. Rio de Janeiro: Funarte, 2006. p. 261–268.
- \_\_\_\_\_. *Neoconcretismo, vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro*. São Paulo: Cosac Naify, 1999.
- \_\_\_\_\_. *O trauma do Moderno*. In: *Arte Brasileira Contemporânea. Cadernos de Texto 3. Sete ensaios sobre o Modernismo*. Rio de Janeiro: Funarte, 1983.
- CHIARELLI, Tadeu. *Para que Duchamp? Ou: sobre alguns trabalhos de Waltercio Caldas*. In: *Por que Duchamp? Leituras duchampianas por artistas e críticos brasileiros*. São Paulo: Itaú Cultural e Paço das Artes, 1999. p. 24–30.
- FABRIS, Annateresa. *Modernismo: nacionalismo e engajamento*. In: AGUILAR, Nelson (Org.). *Bienal Brasil século XX*. São Paulo: Fundação Bienal, 1994.
- FREIRE, Cristina. *Arte conceitual*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.
- MORAIS, Frederico. *O corpo é o motor da obra*. In: *Artes plásticas: a crise da hora atual*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1975.
- NAVES, Rodrigo. *Um azar histórico: desencontros entre moderno e contemporâneo*. *Novos Estudos – Cebrap*, n. 64, p. 5–21, novembro de 2002.

RESENDE, José; BRITO, Ronaldo. *Mamãe Belas-Artes*. In: *Arte Brasileira Contemporânea, Caderno de Textos 1*. Rio de Janeiro: Funarte, 1980.

SALZTEIN, Sônia. *A questão moderna: impasses e perspectivas na arte brasileira (1910–1950)*. Tese de Doutorado. FFLCH/USP, 2000.

SALZSTEIN, Sônia. *Problemas atuais da arte brasileira: o moderno e o contemporâneo*. In: SOUZA, Eliana Maria de Melo (Org.). *Cultura brasileira. Figuras da alteridade*. São Paulo: Hucitec, 1996. p. 95–106.

VENÂNCIO FILHO, Paulo. *Lugar nenhum: o meio de arte no Brasil*. In: *Arte Brasileira Contemporânea, Caderno de Textos 1*. Rio de Janeiro: Funarte, 1980.

ZIELINSKY, Mônica. *A arte e sua mediação na cultura contemporânea*. In: FERREIRA, Glória (Org.). *Crítica de arte no Brasil: Temáticas contemporâneas*. Rio de Janeiro: Funarte, 2006. p. 221–226.

ZÍLIO, Carlos et alii. *O boom, o pós-boom e o dis-boom*. In: BASBAUM, Ricardo (Org.). *Arte contemporânea brasileira. Texturas, dicções, ficções, estratégias*. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001. p. 179–196.



## MARIA DE FÁTIMA MORETHY COUTO

Doutora em História da Arte pela Universidade de Paris I — Panthéon/Sorbonne e professora do Instituto de Artes da Unicamp. Foi bolsista de pós-doutorado da Fapesp de 1999 a 2002, com pesquisa sobre a crítica de vanguarda no Brasil e nos Estados Unidos nas décadas de 1940 e 1960. Parte dessa pesquisa foi publicada em 2004 pela Editora da Unicamp (*Por uma vanguarda nacional. A crítica brasileira em busca de uma identidade artística — 1940/1960*). É coautora do livro *ABCdaire Cézanne*. Paris: Flammarion, 1995, e autora de diversos artigos dedicados à arte brasileira do século XX e à crítica de vanguarda.